Jean-Louis Laville

la nouvelle pratique artistique

Pourquoi évoquer cette Nouvelle Pratique Artistique (NPA) ? * La raison principale pour laquelle son travail paraît pertinent est qu'elle fournit un bon indicateur de la position (sociale et existentielle) d'une partie de la jeune génération qui, à un moment, a choisi le langage de la NPA comme moyen d'expression. Cela n'a pas été un phénomène isolé, accidentel mais au contraire a produit un « corps » cohérent de manifestations émanant de groupes multiples, souvent nés dans l'ignorance les uns des autres, et dans des lieux très divers : parmi les principaux on peut citer le Groupe de six artistes, *Tok*, la *galerie des Locataires* à Zagreb, *OHO* à Lljubljana, *Bosch + Bosch* à Subotica, *Kod* et *C∍* à Novi Sad, *Péristyle Rouge* à Split, *Equipe A3*, *Verbumprogram*, groupe *143* à Belgrade auxquels on peut adjoindre les individualités les plus connues : Gotovac, Damnajanovic, Popovic, Trbuljak, Abramovic, etc.

La génération des années 60 fut peut-être la première en Yougoslavie à ne pas être nostalgique des formes d'organisation rurales et à être ouverte à la vie citadine contemporaine. Toutefois l'émergence de ces nouvelles attitudes artistiques n'est pas le résultat de l'action homogène d'une nouvelle génération, mais le fruit d'une mentalité caractéristique de larges cercles de jeunes. Leur premier point commun est la nécessité de réagir contre la consommation, principale référence de l'ensemble de la société et de la majorité de leurs contemporains. Pour cela leur intérêt s'est porté vers la culture « underground », c'est-à-dire celle de petits groupes qui s'opposent à la superstructure culturelle dominante dans une société massifiée. Leur deuxième point commun est un refus de l'idéologie officielle allant pour certains jusqu'à l'écœurement à l'égard de tout marxisme

* Cet article doit beaucoup au livre *The New Art Practice in Yugoslavia, 1968-1976*, édité par Marijan Susovski, Zagreb, Galerie d'art contemporain, 1978 - et spécialement à l'article de Jesa Denegri, « Art in the Past Decade », p. 5-12.

qui se veut principe explicatif de l'ensemble de la société ; pour eux, la révolte contre la fonctionnarisation, la réduction de l'être à un « mode d'emploi » social va se manifester par un retour aux interrogations sur les phénomènes les plus simples. Ils pensent que dans l'homme, décentré par rapport à lui-même, un procès de désaliénation passe d'abord par la perception de l'écart entre le « moi-sujet » et le « je » du discours ou le « je » en action. La NPA s'appuie sur l'indépendance de son langage, comme un signe paradigmatique de la personnalité autonome qui parle à travers son travail. En cela elle entre en conflit avec tout ce qui veut séparer l'art des besoins propres à son créateur sous prétexte de poursuivre un but « plus noble », idéologiquement parlant.

Les jeunes intéressés par l'art d'avant-garde et ne pouvant trouver de modèle dans leur pays [1] vont se tourner vers l'étranger où ils reconnaissent dans les nouvelles tendances des questions proches de celles qu'ils se posent. Il n'y a pas eu de copie yougoslave de la production internationale mais plutôt une simultanéité [2] d'expériences ; pourtant la critique locale intolérante réagit immédiatement par des remarques sur « l'importation », un thème qui réapparaît chaque fois que des attitudes conformistes sont questionnées et ré-examinées.

La NPA s'est orientée dans une direction différente de celle des œuvres précédentes mais différente aussi de l'interprétation même de la notion d'art. Il faut noter que la plupart des personnes impliquées n'étaient pas des spécialistes de l'art et que les diplômés dans ce domaine devaient d'abord rejeter consciemment tout ce qu'ils avaient appris des techniques. Les professeurs sont trop exclusivement choisis parmi les artistes conventionnels, leur carrière dans l'enseignement n'étant d'ailleurs qu'une confirmation du soutien financier et donc idéologique apporté à leurs convictions.

Cela crée des privilèges sociaux pas tant pour des individus que pour des attitudes esthétiques sur lesquelles est basée la conduite de tels mandarins. On en arrive à des paradoxes comme à Belgrade où, à l'Académie, des étudiants pourtant invités pour des expositions à l'étranger, ont le plus grand mal à finir leur maîtrise car ils sont considérés comme des cancres ou des fous. On peut alors se demander si le rejet de toute remise en cause est un mécanisme social qui s'applique seulement à l'art.

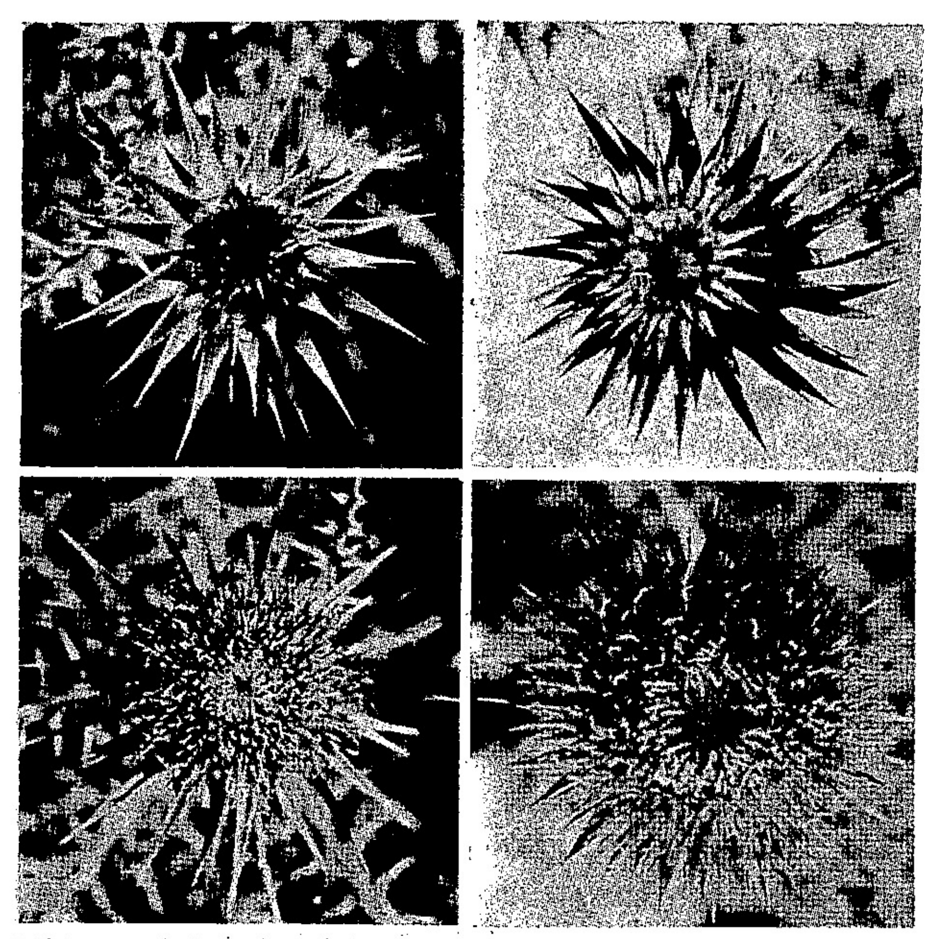
---

1. Les exemples antérieurs sont extrêmement rares si ce n'est à Zagreb avec les groupes *Exat 51* et *Gorgona.*
2. A titre d'exemple, voir plus loin le groupe *OHO.*

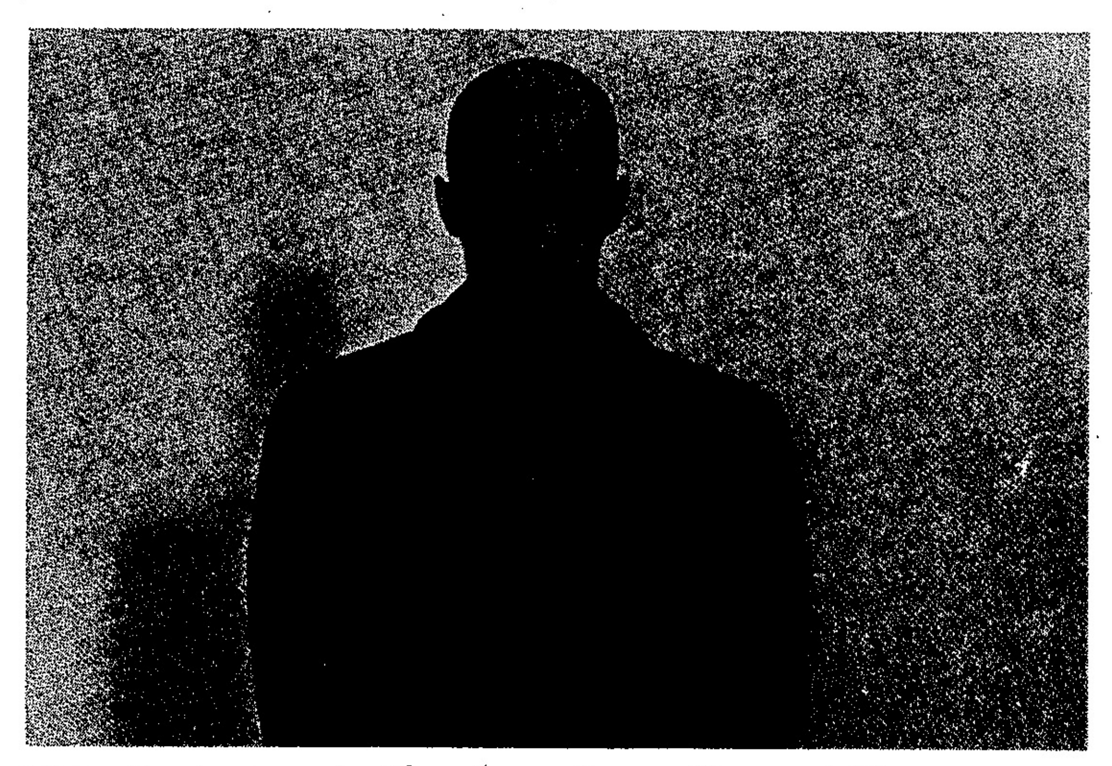
La NPA s'est donc toujours faite avec un minimum de moyens, inconvénient que certains reconvertissent en un avantage en affirmant que cela évite la tentation de se fixer sur l'aspect production qui n'est qu'une étape. L'important est le développement graduel de l'idée ; la forme physique obtenue n'est jamais un objet qui pourrait être contemplé seulement à travers les sens mais elle essaie également d'induire chez le spectateur l'analyse de l'opération mentale qui l'a conçue. La place secondaire accordée à la production conjuguée avec le relatif isolement au sein de la société peut cependant présenter des risques de s'enfermer dans des débats interminables sans pouvoir en élargir l'audience. La difficulté à être légitimé, à voir le travail dans lequel on s'investit validé conduit parfois à ce qui peut apparaître comme des « échappatoires » qu'il s'agisse de recomposer un cadre sécurisant à travers le mysticisme, ou même de le chercher désespérément, comme par exemple, à travers l'alcoolisme.

Une partie importante de l'activité a dû se faire en dehors des galeries, dans des institutions particulières (comme les centres culturels étudiants) grâce au soutien de petites équipes y travaillant. Cela a constitué un stimulant, un canal éducatif parallèle, l'échange avec des artistes d'autres pays ne passant pas par la médiation des agences ou des organismes culturels principaux. Mais comme les praticiens sont plus porteurs d'une manière d'être que d'œuvres définitives, des tensions surgissent parfois entre eux et les rares critiques qui les soutiennent. En effet leurs problématiques se rencontrent sans se confondre : les critiques cherchent à faire sortir toutes ces réalisations de la marginalité dans laquelle elles sont maintenues et pour ce faire les promeuvent à l'étranger alors que les auteurs ne sont pas forcément d'accord pour se plier aux exigences de cette reconnaissance et en particulier, de l'arrivisme qu'ils perçoivent comme une condition de la réussite dans les pays occidentaux. Leurs actions s'appuient sur une réelle détermination existentielle qui les conduit souvent à des comportements éloignés de l'art *stricto sensu* : négligence pour les traces et surtout vie en commun. Une constante a d'ailleurs été l'association en des groupes plus ou moins homogènes, temporaires, informels (comme par exemple le groupe *Octobre* dont faisait partie Marina Abramovic) et, même quand ils ont choisi une structure plus permanente, ils n'ont pas hésité à choisir l'autodissolution (comme le groupe *143* à la fin de 1980) quand leur collaboration n'offrait plus la stimulation créative recherchée.

J.-L. LAVILLE : La nouvelle pratique artistique. AUTOGESTIONS, 6, 1981, pp. 213-215.



Mirko Radojicic (Kod) : *Structure de croissance.*



Misko Suvakovic : « *Septième jour : silence* » (Groupe 143).